

# ‘응답하라’ 연작의 서사 전략과

## 텔레비전 드라마의 서사성:

〈응답하라 1988〉의 시·공간의 구조와 서사적 목소리를 중심으로

양 승 국\*

### I. 머리말

2012년부터 2016년 사이에 케이블 텔레비전 tvN에서 방영한 ‘응답하라’ 연작<sup>1)</sup>은 케이블 텔레비전에서 방영한 드라마로서는 최고의 시청률을 기록하는 대성공을 거두었다.<sup>2)</sup> 흥미로운 것은 이 연작이 〈응답하라 1997〉, 〈응답하라 1994〉, 〈응답하라 1988〉의 순서로 현재의 시점에서부터 먼 과거로 거슬러가는 시간 배경을 바탕으로 구성되어 있으며, 시청률에서도 알 수 있듯이 방영 시점에서 먼 과거를 보여 주는 작품일수록 시청자들의 인기가 높았다는 점이다. 전작보다 후속작이, 시청자의 상기하는 기억이 희미한 작품일수록 더 인기가 높았다는 사실을 어떻게 설명할 수 있을까? 이 작품들에 대한

---

\*서울대학교 국어국문학과 교수

- 1) 〈응답하라 1997〉(이우정·이선혜·김란주 극본, 신원호·박성재 연출: 16부작, 2012.7.24.~2012.9.18.), 〈응답하라 1994〉(이우정 극본, 신원호 연출: 21부작, 2013.10.18.~2013.12.28.), 〈응답하라 1988〉(이우정 극본, 신원호 연출: 20부작, 2015.11.6.~2016.1.16.)
- 2) 〈응답하라 1997〉은 최저 1.2%에서 최고 7.5%의 시청률을 기록(전체 평균 시청률은 없음)하였으며, 〈응답하라 1994〉는 평균 시청률 7.4%, 최고 11.9%, 〈응답하라 1988〉은 평균 시청률 12.4%, 최고 시청률 18.8%를 기록했다. 이상은 위키백과(<https://ko.wikipedia.org>)에서 확인한 AGB 닐슨 미디어 리서치의 조사에 근거한다.

연구들은 주로 복고풍의 유행에 따른 과거에 대한 시청자의 향수와 문화 소비의 추억을 자극했다는 점을 인기의 비결로 언급한다.<sup>3)</sup> 이와 관련하여 ‘나이 마흔쯤 되면 20대 초반을 추억하고픈 복고에 빠진다.’는 경험론적 근거를 제시하는 견해<sup>4)</sup>도 있지만, 이러한 추측만으로는 이 드라마의 성공 비결을 설명하기는 어렵다.

하나의 드라마가 성공하기 위해서는 대본의 완성도와 배우의 연기, 연출력 모두 뛰어나야 한다는 것은 상식이다. 그러나 ‘응답하라’ 연작은 한국 텔레비전 드라마 역사에서 보기 드문 시리즈(series) 형식을 취하면서도 후속작으로 올수록 인기를 얻었다는 것은 이러한 상식적 근거만으로는 설명하기 어렵다. 이 연작들은 공통적으로 선/악의 구조를 지니지 않으며, 기존의 드라마에서 주로 취급했던 애정의 삼각관계, 돈과 권력의 욕망, 가족 구성원간의 음모와 갈등 등이 중심 요소를 차지하지 않는다는 점에서도 특징적이다. 그럼에도 불구하고 이 연작이 성공할 수 있었던 비결은 무엇일까? 공통적으로 청춘들의 성장 서사와 ‘첫사랑은 이루어진다는 판타지’, 배우자 찾기의 ‘탐색담’의 구조, 그리고 성동일·이일화 부부를 중심으로 한 가족극의 형식을 취하고 있어서 시청자들이 연작의 기본 구조에 익숙할 수 있었다는 점을 우선적으로 지적할 수 있다. 아울러 연작의 기본 축을 바탕으로 하면서도 적절한 틀의 변화를 시도하여 시청자들이 편안하게 ‘신선함’을 즐길 수 있었다는 점도 인기의 요인이라고 할 수 있다. 하지만 이 연작에는 이 이상의 무엇인가가 있다. 결론적으로 말하자면 이 연작의 성공 비결은 텔레비전 드

3) 김숙현·장민지·오지영, 「〈응답하라 1997〉에 나타난 정서의 구조와 집합기억」, 『미디어, 젠더 & 문화』 No.26, 2013. 백소연, 「살아남은 자들의 기억, 1990년대 재현의 양상 — tvN 〈응답하라 1994〉(2013)를 중심으로」, 『대중서사연구』 Vol.20 No.3, 2014. 신동희·김태양, 「Retro(복고) 콘텐츠 트렌드(Trend)를 통해 살펴본 사용자의 감성적 경험연구 — 응답하라 1994를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(4), 한국콘텐츠학회, 2014. 4. 윤희진·강현민, 「드라마 응답하라 1994의 문화 코드 연구」, 『문화교류연구』 3(1), 한국국제문화교류학회, 2014. 이서라·정의준, 「응답하라 1994는 어떻게 응답되었는가 — 수용자의 경험적 해석과 정서구조(Structures of Feeling)를 중심으로」, 『한국방송학보』 Vol.30 No.1, 2016.

4) 이영미, 「79학번이 94학번에게 — 〈응답하라 1994〉를 보면서 생각한 것」, 『황해문화』 82, 새얼문화재단, 2014. 3.

라마가 보여 줄 수 있는 장르적 특성을 잘 살렸기 때문이라고 할 수 있다. 이러한 장르적 특성은 결국 텔레비전 드라마의 본질에 해당한다. 본고에서는 이러한 텔레비전 드라마의 장르성을 탐색하는 발판으로 ‘응답하라’ 연작의 성공 비결을 분석한다. 이를 위하여 ‘응답하라’ 연작의 공통적 구조를 바탕으로 〈응답하라 1988〉에 특히 잘 나타난 장르적 특성을 검토하고자 한다.

## II. 식탁의 미장센과 식사 공동체

‘응답하라’ 연작에 공통적으로 많이 등장하는 장면은 무엇일까? 학교, 집, 거리 등의 막연한 공간 배경 말고 가장 많이 등장하는 구체적인 장면은 바로 먹는 장면이다. 정확한 통계는 없지만 일반적으로 텔레비전 드라마에는 식사 장면이 많이 나온다. 이는 가정을 주된 배경으로 하는 텔레비전 드라마에서 가족 구성원이 함께 모일 수 있는 장소가 거실 아니면 식탁이기 때문일 것이다.

먼저 〈응답하라 1997〉의 식탁은 성시원(정은지 분)의 가족 3인과 준 가족에 해당하는 윤윤제(서인국 분) 등 4인의 모임 공간이다. 윤윤제는 형(송중호 분)과 함께 살지만, 아침 식사만큼은 성시원의 집에서 함께 한다. 1회에서 2012년에서 1997년으로 화면 전환하면서 1997년의 시대적 배경을 드러내는 장치 다음에 성시원의 일반 가정사를 보여 주는 일화는 성시원의 엄마(이일화 분)가 윤윤제의 생일상을 차려 주는 장면으로 시작한다. 미역국에 도다리 대신 소고기를 넣어달라고 밥투정을 하는 광주 출신의 시원 아빠(성동일 분)는 ‘부산에서는 늘 이렇게 먹는다.’는 부산 출신의 시원 엄마의 도다리 미역국을 이해하지 못한다. 이렇게 자연스럽게 경상도와 전라도의 사투리가 섞이는 가운데 성시원 가족의 분위기를 단적으로 드러내는 구체적인 장소가 바로 식탁이다. 이 식탁에서 주목할 점은 푸짐한 밥상 차림이다. 시원 엄마는 늘 식구들이 먹을 수 있는 양보다 훨씬 많은 음식을 장만한다. 1997년 즈음에 40대인 어른들이 10대를 보냈을 1960년대에는 먹을 것이 풍부하지 않았기 때문일까? 시원 엄마는 늘 ‘잔치하냐?’는 잔소리를 들을 정도

로 음식을 푸짐히 준비한다. 적어도 식탁에서만은 여유가 넘친다.

이 점은 〈응답하라 1994〉에서는 다시 반복되면서도 확대된다. 드라마의 배경이 ‘하숙집’인 만큼 밥식구도 많고 음식도 푸짐하다. 하숙의 목적이 식사와 잠자리의 해결에 있는 만큼 특히 이 드라마에서는 식탁의 의미가 중요하다. 각각 출신지와 성장 배경이 다른 하숙생들이 모여 하루를 시작하는 매일 아침의 식탁은 이들 인물들의 관계와 사건 전개에 추이를 살펴볼 수 있는 좋은 무대가 된다. 이 드라마에서는 앞의 〈응답하라 1997〉보다 식탁의 음식이 훨씬 풍족하다. 적어도 음식만큼은 넉넉히 준비해서 맘껏 먹게 하는 성나정(고아라 분)의 엄마(이일화 분)는 이러한 면에서 전작의 인물 정체성을 고스란히 유지한다.

〈응답하라 1988〉에서의 푸짐한 식탁은 다양하게 변주된다. 성동일의 안방, 김성균의 거실, 최택(박보검 분)의 방 등이 주된 식탁의 무대가 된다. 여기에 골목안의 평상이 하나 더 추가되어 이일화, 선영, 라미란 등의 세 엄마들이 모여 수다를 떠는 공간으로 기능한다. 특히 이 드라마에서는 덕선이네, 정환이네, 선우네, 동룡이네 등의 이웃끼리 음식을 나누어 먹는 일화로 첫 장면을 시작할 만큼 식사 공동체의 의미가 각별하다. 마지막 회에서 드라마에 등장하는 주요 인물들이 동룡(이동휘 분)의 식당에 모두 모여 정환이네 부모의 결혼 피로연과 성동일의 명예퇴직을 기념하는 파티를 거행하는 것은 이 드라마에서 식사 공동체의 의미의 중요성을 잘 보여 준다.<sup>5)</sup>

이처럼 ‘응답하라’ 연작은 후속작으로 올수록 식사에 참여하는 구성원들의 범위가 확대된다. 〈응답하라 1997〉이 한 가족(준가족)의 식탁을 보여 준다면, 〈응답하라 1994〉에서는 하숙생들로 구성된 ‘계약 가족’의 식탁으로, 〈응답하라 1988〉에서는 개별 가족과 ‘가족+가족’의 이웃 공동체의 식탁으로 확대된다. 이러한 세 작품에서의 식탁의 공통점은 넉넉함과 따스함을 보여주는 공간이라는 점이다. 적어도 ‘옛날 그 시절은 좋았었네.’라는 이미지 기억을 시청자들 모두에게 떠올리게 하는 판타지로서 각 드라마의 식탁이 기

5) 영화에서도 식탁은 인물의 관계와 성격 변화를 잘 보여 줄 수 있다. 오슨 웰즈의 기념비적 영화 〈시민 케인〉(1941)에서의 케인과 첫 부인 에밀리 노튼이 함께 하는 유명한 식탁 몽타주를 떠올려 보자.

능한다. 지금은 그 옛날보다 먹고살 만하게 경제적 여유가 생겨 적어도 먹는 걱정은 하지 않아도 된다면, 지금의 현실 감각이 과거의 힘들었던 시절의 희미한 이미지-기억들을 지우면서 덧칠해 주고 있는 셈이다.



〈응답하라 1994〉 4회, 성나정 집의 푸짐한 식탁



〈응답하라 1988〉 2회, 정환의 집에서 음식을 나누는 이웃들



〈응답하라 1988〉 8회, 골목 평상의 여인들

각 드라마의 식탁이 놓이는 자리는 연극으로 말하면 중심적인 무대 공간에 해당한다. 다양한 사건이 집 밖의 드라마 공간에서 이루어진다면 이들 사건들이 해소되어 안식을 제공해 주는 공간이 바로 식탁이라고 할 수 있다. 연극 무대에서 집 안 또는 거실은 드라마 공간에서의 은폐된 사건들이 가시적으로 진행되어 전사(前史)의 사건들이 응축·폭발되는 공간이어서 갈등의 주요 무대로 기능한다. 이와는 반대로 텔레비전 드라마에서 식사 행위와 식탁의 공간은 가정 내의 평온과 일상성을 보여 준다. 가구의 배치 또는 미장센의 면에서 식탁을 바라보는 전면의 외화면에는 대개 텔레비전 세트가 놓여 있어서 등장인물들은 자연스럽게 시청자를 향해 마주 앉을 수 있게 된다. 연극에서는 관객의 시야를 방해하지 않기 위하여 텔레비전 등 가구의 소품은 무대 전면에 놓이지 않는다. 그럼에도 불구하고 배우들의 얼굴을 보여주기 위하여 식탁 주위의 인물들이 관객을 향하여 일면적으로 모이게 되는 억지스러운 식사 장면을 연출할 수밖에 없다.

텔레비전 드라마의 미장센은 클로즈업의 쇼트로 인물의 표정 변화까지 세심하게 드러내 줄 수 있는 영상 드라마의 시각 이미지의 특성을 적극 고려한 장치라고 할 수 있다. 이러한 쇼트의 변화와 카메라 워크에 따라 영화나 텔레비전 드라마는 연극과 달리 서사의 시점을 확보할 수 있게 된다. 식구들이 모여 앉은 밥상머리는 텔레비전 화면의 프레임 안에 단일 쇼트로 온전히 재현되는데, 1980년대 거실의 식탁이 아닌 온돌방에서의 식사는 텔레비전 시청과 공유하는 행위로서 인물들의 시선은 자연스럽게 전면 외화면의

카메라를 향할 수 있게 되고 이에 따라 시청자들의 화면 내 개입도 훨씬 용이해진다. 〈응답하라 1988〉에서의 덕선이네 가족의 식사 장면이 이를 잘 보여 주어 이 드라마에서 덕선이네가 중심적인 사건 진행의 주체로 기능함을 잘 알 수 있게 된다. 최택의 방에서 모이는 10대 친구들의 먹는 장면 역시 덕선네 가족의 식사 장면의 이미지 구도와 매우 유사하다. 이는 이 드라마의 사건 진행이 덕선네 가족과 이들 골목 친구들의 행위에 따라 주도적으로 진행된다는 것을 압축해서 보여 준다.



〈응답하라 1988〉 13회, 덕선네 가족의 식사



〈응답하라 1988〉 2회, 최택의 방에 모인 친구들

### III. 공동체의 의미와 ‘이미지-기억’의 현실화

‘응답하라’ 연작은 각 드라마의 방영 시점과 드라마의 배경적 시간 사이의 거리가 멀수록 드라마의 공간적 배경이 확대되는 특징을 지닌다. 2012년 방영된 〈응답하라 1997〉은 15년의 시차, 2013년에 방영된 〈응답하라 1994〉는 19년의 시차, 2015년에 방영된 〈응답하라 1988〉은 무려 27년의 시차를 지닌 배경적 사건을 보여 준다. 따라서 〈응답하라 1997〉을 시청한 시청자의 물리적 나이가 3년이 지나는 동안 드라마의 사건은 9년이라는 과거로 더 돌아가는 셈이 된다. 드라마의 배경이 된 시대에 20대를 산 시청자라면 〈응답하라 1997〉의 시청자들의 주된 연령층은 30대 후반에서 40대 초여야 할 것이고, 〈응답하라 1994〉는 40대 초 중반, 〈응답하라 1988〉은 40대 후반에서 50대 중반까지의 나이여야 할 것이다.<sup>6)</sup> 따라서 이러한 점에서도 이 연작이 단순히 시청자의 복고적 취향에 부응하여 인기를 얻었다는 설명은 쉽게 납득되기 어렵다.

〈응답하라 1997〉은 부산 광안동, 〈응답하라 1974〉는 서울 신촌, 〈응답하라 1988〉은 서울 쌍문동을 극중 공간적 배경으로 설정하고 있다.<sup>7)</sup> 아마도 드라마의 시대적 배경을 경험한 나이 든 시청자라면 〈응답하라 1988〉의 10대들의 시절을 아주 회미한 이미지-기억으로만 지니고 있을 것이다. 따라서 ‘그 시절 그랬었지’ 하는 추억의 환기는 ‘응답하라’ 연작의 부수적 효과에 지나지 않는다. 현재의 사건은 현재의 세계와 만나는 하나의 점으로 수축하고 과거는 부단히 뒤로 밀려나가며 확대된다. 베르그손 식의 원뿔 도식<sup>8)</sup>에

6) 방송사에서 제공하는 인물의 설명을 보면 〈응답하라 1988〉의 성동일과 이일화는 1944년 생으로 극중 나이 45세, 보라는 1968년생으로 극중 나이 21세, 덕선은 1971년생으로 극중 나이 18세, 방영 시점에서의 나이는 45세이다. (<http://program.tving.com/tvn/reply1988/21/Contents/Html>)

7) 실제 촬영 장소가 어다냐는 중요한 것이 아니다. 극중 배경은 화면 아래 날짜와 장소를 알리는 타이핑 자막에 의하여 강제로 규정된다. 이 자막이 반복되면 시청자는 자연스럽게 그 시간과 공간으로 감각이 지향된다.

8) 앙리 베르그손, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2006, p.275.



서 원뿔 바닥면으로 확대되는 과거 전체는 무수한 과거 이미지-기억의 절단면을 지닌다.<sup>9)</sup> 이렇게 확대되는 이미지-기억인 만큼 ‘응답하라’ 연작의 공간적 배경 역시 과거로 갈수록 확대되는 것이 자연스럽다. 가까운 과거의 경험일수록 구체적이고 현재에 영향을 주는 응집성을 지니지만 시간이 지날수록 막연한 공간 이미지만을 간직할 뿐이다.

〈응답하라 1988〉이 보여 주는 27년 전의 과거는 대부분의 시청자에게는 꿈꿈이 되새겨 보아야 막연히 그때 내가 어디에서 무엇을 하고 살았었는지의 아주 희미한 이미지-기억으로밖에 존재하지 않는다. ‘응답하라’ 연작이 ‘하나의 가족 → 하나의 하숙집 → 하나의 이웃’으로 공간적 배경이 확대되



〈응답하라 1988〉 20회, 쌍문동 골목



〈응답하라 1988〉 20회, 철거되는 쌍문동 주택들

9) “기억은 ‘원뿔’의 모든 절단면들이 잠재적으로 공존하면서 형성하는 어떤 다양체이다.”(질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, p.457.)

는 것은 이러한 기억의 절단면과 깊은 관련이 있다. 이미지-기억 속의 공간이 확대될수록 기억은 구체성을 결여하게 되고 이는 우리들의 현재 지각 작용에 별다른 영향을 미치지 않는다. 이러한 기억일수록 아름다운 추억으로 포장되어 순수 기억으로 끊임없이 밀려난다.

하지만 1988년에는 이 시절을 경험한 시청자라면 습관-기억처럼 의식에 깊이 각인된 하나의 사건이 존재한다. 그것은 바로 ‘88 올림픽’이다. 〈응답하라 1988〉이 덕선(혜리 분)의 올림픽 개막식의 피켓 걸 에피소드로 시작하는 점은 1988년의 이미지-기억을 하나의 분명한 ‘사건’으로 만들어 준다. 〈응답하라 1997〉이 그룹 HOT와 체크키스에 대한 소위 ‘빠순이’의 열정으로 시대를 환기하고 〈응답하라 1994〉가 마찬가지로 그룹 서태지를 통한 문화 소비의 변곡점을 분명히 드러낸다면, 〈응답하라 1988〉은 이보다 훨씬 더 큰 집단 기억인 올림픽 개최라는 국가적 대사로 시대성을 단적으로 제시한다. 반면 당연하게도 개인적인 경험의 기억은 상기할 수 없는 이미지-기억으로만 자리할 뿐이다.

〈응답하라 1988〉에서 이러한 희미한 이미지-기억을 구체적 이미지로 떠올리게 만들어 주는 것은 전작들보다도 훨씬 다양하게 활용되는 미세 지각의 요소들이다. 라이프니츠가 파도 소리를 예로 들어 미세 지각의 의미를 설명하듯이,<sup>10)</sup> 1988년을 총체적으로 드러내는 미시적인 이미지는 골목 벽에 붙어 있는 광고지들, 콩나물을 다듬기 위하여 깔아 놓은 신문지의 영화 광고(플래툰), 그리고 무엇보다도 극중 텔레비전 프로그램과 텔레비전 광고들이다. 이들 광고들을 통한 시각·청각적 이미지의 자극들은 비록 순간적이지만 무수히 반복되면서 지난 과거의 이미지-기억들을 수축시켜 ‘지금-현재’의 이미지와 연결시킨다. 특히 이들 중 4:3 비율의 박스형 텔레비전의 ‘비고화질’ 화면이 보여 주는 광고들과 PPL(Product Placement) 방식의 광고들은 잊힌 이미지-기억을 떠올리는 중요한 미세 지각의 장치들로 기능한다.

10) 미세지각에 대한 라이프니츠의 설명은 『신인간오성론(Nouveau essais sur l'entendement humain)』의 서문에 집약되어 있으며, 그의 논문 「형이상학논고」(윤선구 역, 『형이상학논고』, 아카넷, 2016, p.125.)와 「자연과 은총의 이성적 원리」(위의 책, p.242.)에서도 부분적으로 언급되고 있다.

이러한 미세 지각들은 잠재태적 이미지를 현실화(actualization)시켜 준다.<sup>11)</sup> 이러한 점에서 〈응답하라 1988〉은 연작들 중에서 시간-이미지를 형상화하는<sup>12)</sup> 데 가장 성공한 드라마라고 할 수 있다.

‘응답하라’ 연작은 공통적으로 방영 시점의 현재의 사건 진행과 드라마 제목에 표명된 과거 시점의 사건에 대한 회상이 수시로 교차 편집되는 구조를 취하고 있다. 따라서 뚜렷한 액자형 구조라고 할 수도 없다. 〈응답하라 1997〉은 2012년 7월의 ‘지금-현재’의 생맥주집에서 “오늘 이 동창회, 이 테이블에서 한 쌍의 커플이 결혼 발표를 한다.”는 성시원의 보이스오버 이후 화면은 1997년 4월 부산의 사건으로 전환한다. 〈응답하라 1994〉에서는 2015년 성나정의 집에 모인 옛날 하숙 친구들이 2002년의 성나정의 결혼식 비디오풀을 함께 감상하는 구조를 통해 과거의 회상이 전개된다. 〈응답하라 1988〉에서는 결혼한 덕선 부부의 인터뷰와 보라의 등장으로 이들 자매의 배우자에 대한 궁금증을 불러일으키며 과거의 사건이 진행된다.

이러한 특성에서 보듯, 이들 연작의 배우자 탐색담은 후속작으로 올수록 확대·변주됨을 알 수 있다. 〈응답하라 1997〉에서는 결혼 발표 당사자의 주체 모두에 대한 궁금증을 야기한다면, 〈응답하라 1994〉에서는 성나정의 배우자가 누구인가에 초점이 모인다. 이 당사자를 감추기 위해 하숙생들은 모두 이름 대신 별명으로 불리며, 결국 ‘김재준’이라는 이름의 주체가 누구인

11) 잠재태적 이미지와 현실태적 이미지의 관계는 다음의 언급을 참조할 것. “분명하게 구별되지만 식별 불가능한 이것이 바로 끊임없이 서로 교환되는 현실태와 잠재태이다. 잠재태적 이미지가 현실적이 될 때, 잠재태적 이미지는 마치 거울 혹은 완성된 결정체처럼 가시적이며 투명해진다. 그러나 이때 현실태적 이미지는 그 자신 잠재적이 되어 다른 곳으로 보내어지고, 마치 이제 막 땅에서 추출해낸 결정체처럼 비가시적이고 불투명하며 어두워진다. 그러므로 현실태-잠재태의 쌍은 즉각적으로 그들의 교환의 표현이라 할 불투명-투명으로 연장된다.”(질 들뢰즈, 이정하 역, 『시네마 II 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005, p.147.)

12) 이러한 ‘시간-이미지’의 특성은 다음의 언급에서 확인된다. “(《오즈 야스지로의 영화에서》) 자전거, 꽃병, 정물들은 시간의 순수한 그리고 직접적인 이미지들이다. 각각은 시간 속에서 변화하는 것이 갖는 이러저러한 조건들 속에서, 매순간 시간으로서 존재한다. 시간, 그것은 충만함, 즉 변화로 충만한 변화하지 않는 형태이다.”(질 들뢰즈, 위의 책, p.40.)

가에 대한 탐색으로 서사가 진행된다.<sup>13)</sup> 이에 비하면 〈응답하라 1988〉에서는 성덕선의 부부를 노출시키지만, 27년의 시차를 감안하여 아예 다른 배우를 등장시켜 과거의 이미지를 교체시켜 버린다. 중년의 성덕선인 이미연의 짝으로 등장한 배우 김주혁이 과거 소꿉친구들 중 누구의 현재 이미지인가를 탐색하는 구조를 취하고 있는 것이다. 이는 일반적으로 30년 가까운 세월이 지나면 10대의 이미지가 많이 변할 수는 있다고 해도 다소 작위적인 설정이지만, 전작들과는 익숙하면서도 다른 배우자 찾기의 구조를 의도한



〈응답하라 1997〉의 2012년 동창회



〈응답하라 1994〉의 2013년 성나정의 집

- 
- 13) 이러한 이름 찾기의 관점에서 연작 중에서 〈응답하라 1994〉가 텔레비전 드라마의 프레임 속성을 가장 잘 이용하고 있다고 할 수 있다. 결혼식장 입구의 신랑 이름을 뒤늦게 보여 주면서도 신랑의 얼굴은 절묘하게 노출시키지 않는 쇼트 구성과 ‘김재준’의 주체를 칠봉과 쓰레기 두 사람 중에서 판단해야 하는 클로즈업 쇼트들의 조화는 텔레비전 드라마의 화면 구성의 특성을 잘 보여준다.



〈응답하라 1988〉 19회, 2015년 성덕순 부부의 인터뷰

나름대로의 모색 방안이라고 할 수 있다.

이러한 연작의 탐색담 구조는 ‘배우자 찾기’의 흥미를 불러일으키는 극적 설정이지만, 이는 드라마의 기본 열개일 뿐이어서 이 점만으로 이 연작의 재미를 설명하기는 어렵다. ‘응답하라’ 연작은 일반적인 멜로드라마에서처럼 제한된 특정 인물간의 삼각관계가 중심 사건으로 작동하는 대신 다수의 남성 인물들 중에서 한 사람을 배우자로 선택하는 ‘결정’의 운명적 사건이 언제 어떻게 제기하는가에 초점이 모인다. 〈응답하라 1988〉 18회에서 덕선을 만나러 갔으나 최택의 도착보다 한 발 늦은 정환(류준열 분)의 “운명은 시시때때로 찾아오지 않는다. 적어도 운명적이라는 표현을 쓰려면 아주 가끔 우연히 찾아드는 극적 순간이라야 한다. 그래야 운명이다. 그래서 운명의 또 다른 이름은 타이밍이다.”라는 보이스오버는 현실에서 맞닥뜨리는 무한의 우발적 사건들이 어떻게 한 인간의 삶에 ‘운명’으로 작동할 수 있는가의 ‘선택’과 ‘결정’의 중요성을 보여 준다. 이 18회 에피소드의 부제 ‘굿바이 첫사랑’은 이러한 우발성의 ‘타이밍’의 의미를 집약해 주는 성장 서사의 변곡점을 표상한다.

같은 주제 제시의 방식은 전작 〈응답하라 1994〉에서 이미 활용된 바 있다. 19회에서 성동일이 사고로 입원했다는 소식을 듣고 성나정은 칠봉과 함께 병원으로 달려간다. 병원에서 나정은 칠봉으로부터 사랑 고백을 받고 설레면서 운명을 생각한다. 김재준은 성동일의 사고 소식을 듣고 뒤늦게 병원으로 달려가지만 눈길의 교통제중 때문에 칠봉보다 늦게 도착하고 세 사람

은 우연히 엘리베이터 앞에서 만난다. 이러한 시차를 이미 알고 있듯이 김재준은 “운명은 우리를 딜레마에 빠뜨리기도 하고 아무것도 할 수 없는 궁지로 쳐 넣기도 하며 끝끝내 우리의 간절한 기도 따위 가볍게 무시해 버리기도 한다. 그렇게 운명은 지랄 맞다. 그렇게 운명은 지독하고 힘이 세다.”고 생각한다. 같은 시간 쇼트를 달리하여 칠봉은 “운명이 지독하고 힘이 센 이유, 예측할 수 없는 타이밍이다. 이렇게 운명은 잔인하다.”라고 생각하고, 성나정은 동시에 “운명은 벼랑 끝으로 나를 내몰아 움푹달짝 못하게 만들고 결국은 내게 공을 넘겨 버린다. 운명은 결국 선택하는 것이다. 이젠 내가 선택해야만 한다.”라는 보이스오버를 전달한다. 〈응답하라 1994〉와 〈응답하라 1988〉 두 작품 모두 ‘운명은 타이밍’이라는 명제를 주제로 환기시킨다. 이제 왜 생뚱맞게 각 작품이 메이저리그 진출 프로야구 선수와 천재 바둑기



〈응답하라 1994〉 19회, 병원에서 마주친 성나정, 칠봉, 김재준



〈응답하라 1988〉 18회, 최택보다 한 발 늦은 정환

사를 핵심 인물로 등장시켰는지 이해할 수 있다. 〈응답하라 1994〉의 11회에서 김재준과 칠봉이 함께 야구 캐치볼을 하면서 “사랑이란 야구를 닮았다.”라는 명제를 각각 되뇌고, 〈응답하라 1988〉 18회에서 최택은 중요 바둑 대회에 기권패를 해 가며 덕선에게 달려가서 결과적으로 정환을 물리치고 덕선의 사랑을 획득한다. 결국 사랑의 획득은 ‘선택’과 ‘타이밍’의 운명적 사건이며, 각 두 인물이 이러한 선택과 타이밍의 의미를 가장 적절히 구현해 줄 수 있는 직업의 주체들이기 때문이라고 할 수 있다.

이러한 운명적 선택은 드라마의 인물들의 상처와 아픔을 치유해주는 화해의 강도(強度)와 결부된다. 〈응답하라 1997〉에서 윤윤제 형제의 아버지의 죽음과 형의 여자 친구의 죽음, 〈응답하라 1994〉에서 성나정 오빠의 어린 죽음, 〈응답하라 1988〉에서 성선우(고경표 분) 아버지의 죽음과 최택 어머니의 죽음 등 ‘응답하라’ 연작에는 여러 죽음들이 전사로 작용한다. 이 외에도 〈응답하라 1988〉 2회에서의 덕선 할머니의 죽음은 드라마 초반부에 설정되어 덕선 자매의 성장을 위한 전사의 기능을 담당하고, 쌍문동 골목 이웃의 공유했던 과거의 흔적과 현재 진행형의 경제적 고초는 1970~80년대의 서울 번두리에 사는 서민의 애환을 대변한다. 〈응답하라 1988〉에서는 전작들과는 달리 이러한 서민의 표상으로서의 ‘어른들’의 상처까지를 어루만지는 치유와 화해의 서사가 작동한다. 최택 아버지와 선우 어머니의 재혼, 정환이 아버지와 어머니의 뒤늦은 결혼식은 한 집안의 문제 해결에 그치는 것이 아니라 골목의 이웃 공동체의 삶의 연장이라는 점에서 의미가 크다. 이는 단순한 공간적 배경의 확대에 그치는 것이 아니라 가족 구성원간의 화해와 상처의 치유가 한 가정의 담을 넘어 지역 공동체 구성원 모두에게까지 현실화 된다는<sup>14)</sup> 텔레비전 드라마의 일상성에 대한 긍정적 미학의 표지가 된다.

14) 텔레비전 드라마는 아래와 같은 언급에서 주로 ‘사람들을 맺어주는’ 세계를 재현한다고 할 수 있다. “세계에서 함께 산다는 것은 본질적으로, 타자가 그 둘레에 앉은 사람들 사이에 자리 잡고 있듯이 사물의 세계도 공동으로 그것을 취하는 사람들 사이에 존재한다는 것을 의미한다. 모든 사이(in-between)가 그러하듯이 세계는 사람들을 맺어주기도 하고 동시에 분리시키기도 한다.”(한나 아렌트, 이진우·태정호 역, 『인간의 조건』, 한길사, 2003, p.105.)

#### IV. 과거의 미래, ‘지금-현재’의 존재성

‘응답하라’ 연작에는 공통적으로 방영 당시의 현재의 시점에서 과거로 돌아갔다가 현재로 되돌아오는 몽타주가 수시로 활용된다. 이때 장면 전환에는 항상 시퀀스에 대한 시·공간의 표지에 의해 장면이 ‘지금-여기’에서 ‘그때-거기’로 순간 이동함을 제시해 주는데, 이러한 표지에 의해 ‘그때-거기’는 이내 과거의 ‘지금-여기’로 지속된다. 이러한 점에서 ‘응답하라’ 연작의 몽타주는 텔레비전 드라마에서 흔히 보이는 플래시백이나 회상 신과는 확연히 다르다. 장면과 장면이 서로 단절되어 있음을 분명히 보여 주어 잠시 등장 인물의 의식이나 기억을 재현하는 회상-이미지와는 성격을 달리 한다. 회상-이미지는 어디까지나 극적 연속성 내에서 “우리에게 과거를 돌려주는 것이 아니라 단지 과거‘였던’ 지나간 현재를 재현”<sup>15)</sup>할 뿐이다. 이러한 점에서 ‘응답하라’ 연작의 ‘현재-과거-현재’의 플롯은 단속적으로 진행되는 사건 전개와 서사적 특성을 강하게 드러낸다.

이러한 서사성은 “드라마에서는 삽화가 짧으나 서사시는 삽화에 의하여 길어진다.”<sup>16)</sup>는 서사시의 지체적 모티프와 관련된다. ‘응답하라’ 연작이 각 회마다 내용을 압축하는 부제를 수반하고 있을 역시 이러한 삽화들의 서사적 기능을 잘 보여 준다. 또한 연작의 각 드라마들이 과거의 사건을 재현하고 있지만 시청자의 지각은 완전히 과거 속에 함몰하지 않는다는 점도 ‘응답하라’의 서사성을 함축한다. 과거의 사건 진행 속에서도 시청자들의 방영 시점의 ‘지금-현재’의 현존재의 의식을 확인시켜 주는 장치가 수시로 작동된다. 이는 각각 지난 15년, 19년, 27년간의 시간 지속을 경험한 시청자들이 ‘지금-현재’가 과거의 미래라는 역사적 주체 의식을 지니게끔 해 주기 때문이다. 이로써 시청자들은 과거의 미래를 잘 알고 있는 현존재로서 과거의 인물들은 미처 알지 못하는 미래로서의 ‘지금-현재’를 살아가는 초월적 위치

15) 질 들뢰즈, 『시네마 II 시간-이미지』, p.116.

16) 아리스토텔레스, 『시학』 17장 참조.



를 자각한다. 아울러 이러한 자각은 과거의 자신의 삶을 성찰하는 계기를 마련해 주며, 이러한 모티프들이 ‘응답하라’ 연작의 재미를 배가시켜 준다.

〈응답하라 1997〉 8회에서 성동일과 이일화가 나누는 “암튼 똑똑히 잘 찾아봐라. 우에 알았겠노? 우리나라 선수가 메이저리그에서 뛰게 될지.” “그러카마 또 프리미어리그에서 뛰는 선수가 나올랑가도 모르겠네.” “와? 월드컵 4강도 한다카제.”와 같은 대화들은 1997년 당시 아무도 미래를 예상할 수 없는 — 하지만 ‘지금-현재’의 시청자들에게는 여전히 과거인 — 인간의 운명적 한계에 대한 씩씩한 자각을 환기시킨다. 이러한 자각은 〈응답하라 1994〉에서 성동일이 ‘시티폰’의 주식에 투자했다가 폭락 망한 일화를 통해 급격한 매체 환경의 변화에 적절히 대응하지 못하는 무능한 상황에서 다시 변주된다. 이 드라마에서 성동일의 주식투자 실패를 기억하는 시청자들은 〈응답하라 1988〉의 16회에서 성동일, 최무성, 김성균 등이 김성균이 입원한 병실에서 나누는 채테크 관련 대화에서 성동일의 무감각을 다시 한번 확인하게 된다. “주식은 인자 끝나 버렸어. 올라도 너무 올라 버렸제. 주식에 주가지수개 천이 넘는다는 게 말이 안돼잖애.”(성동일) “친구가 삼성전자, 한미약품, 태평양화학 요 세 개는 꼭 사 노라 카던테.”(김성균) “그게 지금 얼마쯤 합니까?”(최무성) “아까 신문 보니까 한 개에 삼 만원, 이 만원 요래 하던데요.”(김성균) “아이고 엄청 비싸네요.”(최무성) “그렇게 올라도 겁나게 올라 버렸지.”(성동일) 등의 대화에서 주도적으로 채테크의 방법을 설명하는 성동일은 〈응답하라 1994〉에서와는 달리 주식 투자를 적극 말린다. 하지만 이 16회가 방영된 2015년 12월의 시점에서 삼성전자의 주가가 130 만원이 넘는 것을 알고 있는 시청자들이라도 성동일의 무감각을 과연 얼마나 비웃을 수 있을까? 어리석은 욕망과 방향의 무감각을 제어하지 못하는 충동적 주체로서의 인간이지만, 또한 그렇게 살아갈 수밖에 없는 한계적 존재가 인간임을 자각하는 것, 그래서 이 16회의 부제는 ‘인생이란 아이러니’인 것이다.

이러한 과거의 미래에 대한 표지는 수많은 소품과 미장센 등의 장치에 따른 미세 지각들의 집합에 의해 시청자의 ‘지금-현재’의 현존성의 표상으로 수렴된다. 따라서 시청자들은 과거의 사건 진행에 빠져들지 않고 반복적으



〈응답하라 1997〉 12회, 서울로 향하는 성시원

로 ‘지금-현재’의 자신의 존재성을 지각한다. 이러한 점에서 과거의 현재는 단순히 과거의 사건을 지속시키는 배경적 현재에 머물지 않고 과거의 재현은 ‘지금-현재’와 지속적으로 소통하여 “텍스트의 세계가 독자나 청중(관객)의 세계와 교차하는 미메시스 III”<sup>17)</sup>의 의미를 획득한다.<sup>18)</sup>

이러한 ‘소통’을 위한 장치로 ‘응답하라’ 연작에서 즐겨 사용하는 기법은 ‘보이스오버’이다. 특히 〈응답하라 1997〉 12회의 성시원이 서울로 떠나는 고속버스 쇼트는 시간-공간의 변화와 함께 보이스오버가 절묘하게 어울린다. 이 쇼트에서는 1999년을 뒤로하고 2005년에 이르는 시간 진행이 부산에서 경주를 지나 서울로 가는 고속버스의 공간 이동과 적절한 조화를 이룬다. 시간 경과를 공간-이미지와 연결시켰는데 이 근거를 보다 확실히 마련해 주는 장치가 성시원의 보이스오버<sup>19)</sup>이다.

17) 폴 리콤프, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과지성사, 2005, p.159.

18) 과거와 현재의 연관성에 대한 다음 언급은 이러한 ‘소통’의 관점을 제시해 준다. “현재는 우리가 체험하고 있는 것인 동시에 회상된 과거의 기대를 실현하는 것이다. 그러면서 그러한 실현은 기억 속에 기록된다. 지금 실현된 것을 기대했다는 사실을 나는 기억하는 것이다. 이러한 실현은 이제부터 회상된 기대의 의미 작용의 일부를 이룬다.”(폴 리콤프, 김한식 역, 『시간과 이야기 3』, 문학과지성사, 2015, p.77.)

19) “10대가 질풍노도의 시기인 건 아직 정답을 모르기 때문이다. 내가 진짜 원하는 게 무엇인지 정말 날 사랑해 주던 사람이 누구인지 내가 사랑하는 사람은 누구인지 그 답을 찾아 이리쿵저리쿵 술한 시행착오만을 반복하는 시기, 그리고 마지막 순간 기적적으로 이 모든 것의 정답을 알아차렸을 때 이미 우린 성인이 되어 크

이러한 보이소버는 내레이션과는 달리 사건 전개에 양상을 설명해 주는 것이 아니라 과거와 ‘지금-현재’를 연결시켜 준다. 사건이 전개되고 있는 시점의 현장의 상황을 중계해 주는 것이 아니라 시간적 거리를 둔, 기억과 성찰의 등장인물의 목소리를 들려주는 것이다.<sup>20)</sup> 이를 통해 과거는 단순히 지난 현재가 아니라 ‘지금-현재’와 관계 맺고 있는 과거의 미래로서의 ‘역사 이야기’로 존재하게 된다. 실제로 겪었던 역사적 사건들을 엮어 그 결 사이를 허구 이야기로 채워 넣는 것을 통하여 우리는 각자의 ‘인간의 시간’을 창조한다.

역사의 지향성은 서술적 상상 세계와 관련된 허구화 능력을 자기가 가늠하는 바에 통합함으로써만 수행될 수 있으며, 반면에 허구 이야기의 지향성은 실제 과거의 재구성이라는 시도가 그것에 제공하는 역사화 능력을 받아들임으로써만 능동적 행위와 수동적 행위를 찾아내고 변형시키는 그 효과들을 만들어 내는 것이다. 허구 이야기의 역사화와 역사 이야기의 허구화가 이처럼 서로 긴밀하게 주고받는 데에서 인간의 시간이라고 불리는 것이 태어나며, 그것이 바로 다른 아닌 이야기된 시간(temps raconté)이다.<sup>21)</sup>

‘응답하라’ 연작의 15년, 19년, 27년간의 역사는 드라마 또는 다른 허구의 이야기를 통하지 않고는 재현될 수 없다. 그러나 재현된다고 하더라도 그 이야기를 수용하는 드라마 수용자(시청자)가 허구 이야기와 역사 이야기가 긴밀하게 연결된 ‘이야기된 시간’으로서의 드라마 사건 진행을 지각할 때에만 이야기는 ‘지금-현재’의 현실성(actuality)을 띠게 된다. 이러한 ‘응답하라’ 연작의 ‘이야기된 시간’에 드라마적 현실성을 부여해 주는 데 중요하게 기여하는 장치가 바로 보이소버인 것이다.

〈응답하라 1988〉의 첫 회는 2015년 ‘지금-현재’ 중년인 덕선의 목소리로

---

고 작은 이별들을 하고 있었다. 그렇게 그해 겨울 세상은 온통 헤어짐투성이었다.(…)”

20) 이러한 보이소버는 서술 상황에서 화자처럼 말하지 않고 작중인물의 하나로 말하는 반사자(réflexeur)의 기능을 지닌다고 할 수 있다. 반사자에 대해서는 폴 리쾨르, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 2』, 문학과지성사, 2005, pp.190-191. 참조.

21) 폴 리쾨르, 『시간과 이야기 3』, p.200.

1988년의 시대 상황과 문화 소비의 양상을 안내하고 1988년 9월의 골목 친구들을 차례차례 소개하면서 시작한다. 마지막으로 덕선 자신을 소개하며 과거의 덕선의 이미지로 플래시백하는 순간, 덕선의 목소리는 밥 먹으라고 외치는 정환 엄마의 고향에 묻히고 화면은 쌍문동 골목의 풍경으로 전환한다. 이렇듯 첫 회에서부터 드라마의 청각 이미지는 매우 강렬하다. 당대의 인기 영화 ‘영웅본색’의 음향 이미지에서부터 과거 덕선의 앙칼진 목소리, 그리고 친구들의 크고 작은 잔소리와 어른들의 수다들, 이 모두 아날로그적인 1988년의 서울 번두리의 정서를 표상한다.

어쩔 가족이 제일 모른다. 하지만 아는 게 뭐 그리 중요할까? 결국 벽을 넘게 만드느니 시시콜콜 아는 머리가 아니라 손에 손 잡고 끝끝내 놓지 않을 가슴인데 말이다. 결국 가족이다. 영웅 아니라 영웅 할배라도 마지막 순간 돌아갈 제자리는 결국 가족이다. 대문 밖 세상에서의 상처도 저마다의 삶에 퍼 있는 흉터도 심지어 가족이 안겨 준 설움조차도 보듬어 줄 마지막 내 편, 결국 가족이다. (1회)

위와 같은 중년 덕선의 보이스오버는 이미 경험한 사건을 회상하고 논평하는 ‘지금-현재’의 현존의 목소리로 작동한다. 이를 통해 과거의 존재는 ‘지나간 것이 아니라 거기에 있었던 것’<sup>22)</sup>임을 지각하게 한다. “과거는 그 것이 한때 구가했던 현재와 그것이 과거이기 위해 거리를 둔 현재 사이에 끼어 있다.”<sup>23)</sup> 과거의 의미가 ‘지금-현재’의 보이스오버에 의해 성찰될 때 덕선의 ‘흉터’와 ‘설움’의 현재적 의미가 비로소 살아난다.

흉터는 과거에 당한 부상의 기호가 아니라 ‘부상을 입은 적이 있다는 현재적 사실의 기호이다.’ 말하자면 흉터는 부상에 대한 응시이다. 상처는 자아를 부상과 분리시키는 모든 순간들을 하나의 생생한 현재 안에 수축한다.<sup>24)</sup>

22) “더 이상 존재하지 않는 현존재는, 지나간 *vergangen*이라는 낱말의 존재론적으로 엄밀한 의미에서, 지나간 것이 아니라 거기에 있었던 *da-gewesen* 것이다.”(『시간과 이야기 3』, p.157.)

23) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, p.190.

24) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, p.185.

“서술적 목소리는 텍스트의 지향성의 벡터이며, 그 지향성은 말을 건네는 서술적 목소리와 그에 응답하는 독서 사이에서 전개되는 상호 주관적인 관계 속에서만 실현된다.”<sup>25)</sup> 이러한 서술적 목소리가 드라마에서 등장인물의 목소리로 발화되는 것이 보이소오버이다. ‘응답하라’ 연작에서의 보이소오버는 과거의 현재 사건에 대하여 반응하는 당시의 목소리가 아니라 ‘지금-현재’의 성찰적 목소리라는 점에서 드라마에서 재현된 무수한 과거의 절단면들은 지속적으로 현재의 꼭짓점으로 수축되며 진행된다.

〈응답하라 1988〉에서 사건이 진행함에 따라 보이소오버의 주체는 당대의 현재를 살아가는 등장인물들의 목소리로 전환한다. 그러나 이러한 주체들이 사건 전개의 현재 속에서는 쉽게 성찰할 수 없었던 삶에 대한 인식이 이들의 보이소오버에 묻어난다는 점에서 주체들의 성찰은 사건 발생 훨씬 이후, 즉 적어도 ‘지금-현재’에 근접한 현재의 ‘과거 지향’<sup>26)</sup>의 의식이 반영되는 시점에서 이루어졌다고 할 수 있다. 이 논문의 앞의 3장에서 예로 든 18회의 정환의 운명에 대한 보이소오버와 2회에서 할머니의 죽음을 겪으면서 어른들의 인생에 대해 자각하게 된 덕선의 보이소오버<sup>27)</sup>도 이러한 특성을 잘 보여 준다.

다음과 같은 〈응답하라 1988〉 마지막 회(20회)의 10대 덕선의 목소리로 발화되는 보이소오버는 첫 회의 중년의 덕선의 목소리와 대응된다.

봉황당 골목을 다시 찾았을 땐 흘러간 세월만큼이나 골목도 나이 들어 버린 뒤였다. 다시 돌아갈 수 없는 건 내 청춘도 이 골목도 마찬가지였다. 시간은 기어코 흐른다. 모든 건 기어코 지나가 바리고 기어코 나이 들어간다. 청춘이 아름다운 이유는 아마도 그 때문일 것이다. 찰나의 순간을 눈부시게 반짝거리고는 다시는 돌아올 수 없기 때문일 것이다. 눈물겹도록 푸르른 시절, 나에게도 그런 시절이 있었다.

25) 폴 리콕르, 『시간과 이야기 2』, p.208.

26) “어떤 현재의 과거 지향은 또 다른 현재의 미래 지향과 겹쳐지기 때문에, 시간적 흐름의 통일성은 그러므로 생생한 현재와 그 어떤 준-현재를 통해 퍼져 나오는 과거 지향과 미래 지향 체계들이 서로 맞물림으로써 비롯되는, 일종의 기와 없기(tuilage)로 이루어진다.”(『시간과 이야기 3』, p.255.)

27) “어른은 그저 견디고 있을 뿐이다. 어른으로서의 일들에 바빴을 뿐이고 나이의 무게감을 강한 척으로 버텼었을 뿐이다. 어른도 아프다.”

쌍팔년도 쌍문동 이야기는 여기까지다. 그 시절이 그리운 건 그 골목이 그리운 건 단지 지금보다 젊은 내가 보고 싶어서가 아니라, 그곳에 아빠의 청춘이 엄마의 청춘이 친구들의 청춘이 내 사랑하는 모든 것들의 청춘이 있었기 때문이다. 다시는 한 데 모아 놓을 수 없는 그 젊은 풍경들에 마지막 인사조차 못한 것이 안타깝기 때문이다. 이제 이미 사라져 버린 것들에 다시는 돌아갈 수 없는 시간들에 뒤늦은 인사를 고한다. 안녕 나의 청춘, 굿바이 쌍문동.

첫 회에 등장하여 쌍문동 소꿉친구들을 소개하고 부부 인터뷰를 진행하는 덕선의 목소리는 중년 이미연의 것이다. 따라서 위의 보이스오버의 목소리는 중년 덕선의 것이어야 한다. 하지만 이미 10대의 목소리로 시청자에게 각인된 덕선의 이미지는 마지막 회에 이르는 동안의 덕선의 정체성을 표상한다. ‘지금-현재’의 중년의 덕선의 인터뷰 이미지와 교차하면서 곧 철거 예정인 쌍문동 골목 풍경을 배경으로 담담한 어조로 발화되는 어린 덕선의 목소리는 두 보이스오버의 주체가 비록 목소리는 달라도 동일한 ‘현존재’라는 점을 말해 준다. 이는 결과적으로 10대 덕선의 성장을 지켜 본 주체가 덕선 자신이라는 점을 의미한다고 볼 수 있다.

우리는 현재 속에서 이 현재가 지나가버렸을 때 미래에 사용하기 위해 기억을 만들어낸다. 바로 이 현재의 기억이 그 내부로부터 두 개의 서로 다른 요소, 즉 기술(記述)된 이야기에 나타나는 소설적 기억과 기술된 대화에 나타나는 연극적 현재라는 두 요소가 서로 소통되도록 한다. 전적으로 영화적인 가치를 전체에 부여하는 것은 이 순환하는 제3자이다.<sup>28)</sup>

보이스오버는 이야기에 나타나는 ‘소설적 기억’과 ‘기술된 대화’를 전달하는 등장인물의 목소리이다.<sup>29)</sup> 기억은 사라지는 것이 아니라 잠재하는 것으로 끊임없이 ‘역사 이야기’를 통해 ‘지금-현재’의 현존재의 존재성을 환기시킨다. 영화보다 텔레비전 드라마에서 이러한 보이스오버가 효과적인 것은

28) 질 들뢰즈, 『시네마 II 시간·이미지』, p.113.

29) 보이스오버는 이러한 점에서 드라마 안에서 ‘자기성(Selbstischkeit)’과 ‘서술적 정체성’을 드러내 준다고 할 수 있다. 자기성과 서술적 정체성에 대해서는 폴 리코르, 『시간과 이야기 3』, pp.471-472. 참조.

텔레비전 드라마가 바로 시청자의 ‘기억’과 ‘시간’의 성찰을 위한 드라마이기 때문이다. ‘과거-현재-미래’라는 ‘시간’의 의미에 대한 다음의 언급은 왜 ‘현재’의 ‘행동의 재현’인 드라마가 오늘날 주도적인 대중 예술로 기능하는지에 대한 근거를 암시해 준다.

시간은 오로지 어떤 근원적 종합 안에서만 구성된다. 순간들의 반복을 대상으로 하는 이 종합은 독립적이면서 계속 이어지는 순간들을 서로의 안으로 수축한다. 이런 종합을 통해 체험적 현재, 살아 있는 현재가 구성된다. 그리고 시간은 이런 현재 안에서 펼쳐진다. 과거와 미래도 모두 이런 현재에 속한다. 즉 선행하는 순간들이 수축을 통해 유지되는 한에서 과거는 현재에 속한다. 기대는 그런 똑같은 수축 안에서 성립하는 예상이므로 미래는 현대에 속한다. 과거와 미래는 현재라고 가정된 순간과 구분되는 어떤 수난들을 지칭하는 것이 아니다. 다만 순간들을 수축하는 현재 그 자체의 차원들을 지칭할 뿐이다. 현재는 과거에서 미래로 가기 위해 자기 자신으로부터 외출할 필요가 없다. 따라서 살아 있는 현재는 과거에서 미래로 가지만, 그 과거와 미래는 현재 자체가 시간 안에서 구성한 과거이자 미래이다.<sup>30)</sup>

## V. ‘서사적 몽타주’와 목소리의 힘

텔레비전 드라마는 비록 ‘행동의 재현’이라는 특성에서는 아리스토텔레스적 의미의 ‘드라마’라고 할 수 있지만, 이 재현을 드러내는 화면의 편집 면에서는 영화와는 많이 다르다. 텔레비전 드라마가 영화에 비해 서사적 사건 진행을 지체시키며 클로즈업 쇼트를 자주 사용하는 것은 잘 알려진 사실이다. 이때 사건 진행을 늦춘다는 것은 외화면으로부터 새로운 사건의 모티프들이 지속적으로 개입한다기보다는 동일한 행동을 보여 주는 쇼트들을 이어 붙이지 않고 단속적으로 노출시킨다는 의미이다. 물론 클로즈업 쇼트의 사용 역시 사건 전개에 템포를 지체시키지만 이는 부수적인 특징이라고 할 수 있다. 이러한 텔레비전 드라마의 쇼트 구성 방식을 ‘서사적 몽타주’라고 규정할 수 있다.

30) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, p.171.

이러한 특성은 우선적으로 텔레비전 화면의 작은 프레임으로 인하여 텔레비전 드라마에서는 많은 사건 진행을 조각 그림으로밖에 보여 줄 수 없다는 텔레비전의 매체적 성격에서 기인한다. ‘일상성’을 기본 성격으로 지닌 텔레비전 드라마에서는 동일한 시간대에 등장인물의 다양한 사건을 효율적으로 재현할 필요가 생긴다. 영화에서는 카메라의 이동으로 외화면의 세계의 잠재성을 현실화시키는 것이 일반적이지만, 텔레비전 드라마에서는 아예 다른 공간에서 벌어지는 사건을 다른 프레임 내로 가지고 온다. 이러한 서사적 몽타주를 특히 잘 보여 주는 드라마가 ‘응답하라’ 연작이다.

〈응답하라 1997〉의 2회 시작 부분에서 이러한 특성을 잘 확인할 수 있다. 성동일과 이일화, 윤제의 형은 성동일의 거실에서 화투를 치면서 아이들에 관한 대화를 나눈다. “우리 윤제 이번에 또 전교 1등했대매? 맨날 시원 이랑 같이 노는데 우째 윤제는 전교 1등이고 시원이는 꼴찌고? 아우 가시나. 그 대가리가 나쁘나.”(이일화) “그래도 시원이는 짹짹하고 매섭기가 안 있습니까? 아우 우리 윤제는 융통성이라곤 없습니다. 아이구 앞으로 사회생활은 우에 할지 참으로 큰일입니다.”(윤제 형) 이렇게 고스톱 놀이에서 얻은 점수를 따지면서 세 사람은 아이들에 대해 걱정하는 듯하지만 아이들의 장래에 대한 진지한 고민은 없다. 이렇게 어른들이 화투 놀이에 열중하고 있는 거실이 무대 공간이라면, HOT 브로마이드를 찢은 아버지에 대한 반감으로 가출하겠다고 집을 나간 성시원의 방황은 드라마 공간에 속하는 행동이다. 이러한 두 공간을 서로 다른 프레임 안에서 교차 편집으로 보여 주는 몽타주는 동일 시간에 다른 공간에서 진행되는 두 개의 중요한 사건을 병치시켜 대조의 효과를 높여 준다. 이어지는 9시간 전의 윤제의 학교에서의 해프닝<sup>31)</sup> 장면의 몽타주와 함께 이 쇼트들은 1997년 부산에서 벌어지는 것으로 상정된 한 가정의 일상사를 재현해 준다. 이렇듯 이 장면은 어른들과 10대들의 세계가 상이한 문화적 배경에 자리하고 있음을 상징적으로 보여 준다. 비록 단절된 쇼트들이지만 이러한 몽타주를 통해 초월적 지위에 있는 ‘지금-여기’의 시청자들은 ‘거기에 있었던 현재’의 이미지-기억을 현실화시킬

31) 윤제가 가수 ‘양파’의 이름을 비웃고 노래 ‘애송이의 사랑’을 무시했다가 1달 후 수모를 겪게 된다. 이 역시 ‘과거의 미래’를 알고 있는 시청자들에게 웃음을 준다.





〈응답하라 1997〉 2회, 고스톱을 치는 세 사람



〈응답하라 1997〉 2회, 어른들이 고스톱을 치는 동안 거리를 헤매는 성시원

수 있게 되는 것이다.

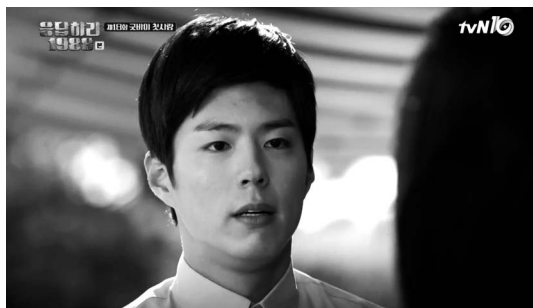
이러한 몽타주는 ‘응답하라’ 연작에 수없이 많이 활용된다. 이들 중 동일한 시간에 서로 다른 세 공간에서 진행되는 사건들을 교차 편집으로 보여주면서 쇼트와 역쇼트의 기능을 적절히 활용하여 긴장감을 높인 장치를 〈응답하라 1988〉의 18회에서 만날 수 있다. ‘김정봉(안재홍 분)은 꽃다발을 갖고 누군개장미옥(이민지 분)를 기다린다. → 성보라(류혜영 분)는 소개팅으로 ‘쓰레기’를 기다리는데 그의 이름이 ‘김재준’임이 클로즈업된다. → 성덕선은 콘서트장 앞에서 친구에게 전화를 걸고 있다. → 김정환은 차를 몰아 성덕선에게 달려간다. → 성덕선, 김정봉, 성보라의 순서로 기다리는 사람이 눈앞에 나타난다.’ 이러한 쇼트의 연속에서 시청자의 기대감을 ‘배반’하면서



#1 김정봉은 장미옥을 확인한다.



#2, #1에 이어 장미옥 대신 김선우를 확인한 성보라를 클로즈업한다.



#3, #2에 이어 김선우 대신 최택이 클로즈업된다.

각자의 상대자의 존재에 대한 궁금증을 증폭시키는 데 이 몽타주의 묘미가 있다. 김정봉의 상대가 등장했을 때 김정봉의 시점 쇼트에 성보라의 존재가, 성보라의 시점에 최택이, 김정환이 허무하게 돌아가는 쇼트 뒤 그제야 김정

봉의 시점 쇼트 내에 장미옥이 등장하는 식이다. 이렇게 개별 사건 진행을 더디게 하지만 실제로 이들 사건이 드라마 속에서 진행된 물리적 시간은 매우 짧은 순간에 지나지 않는다. 이렇듯 짧은 시간의 사건 진행을 더디게 만드는 것, 이는 극적인 특성이 아니라 서사적인 것이다.

이러한 서사성은 드라마의 주제 전달의 방식과 관련이 깊다. 드라마에서 주제를 전달하는 가장 효율적인 방법은 등장인물의 언어를 통하는 것이다. 특히 라디오드라마의 청각 이미지를 존재 근거로 하는 텔레비전 드라마는 영화보다 인물들의 발화에 의해서 작품의 메시지를 더 쉽게 전달한다. 이때 연극에서와 마찬가지로 주제적 발화의 주체는 주동인물보다는 마이너 캐릭터이거나 콘피덴트(confidant)인 것이 자연스럽지만, 텔레비전 드라마에서는 여기에 보이스오버의 목소리가 더 추가된다.

〈응답하라 1997〉의 7회에서 윤제 형이 학생들과의 진로 상담에서 ‘하고 싶은 일보다는 할 수 있는 일’을 하라고 했다가 7회에 가서 ‘그래도 할 수 있는 일보다 하고 싶은 일을 찾아보자.’고 삶의 방향을 수정하는 발화는 이러한 주제 전달 방식의 하나라고 할 수 있다. 마지막 16회에 성시원의 동창회에 등장하여 헤어지기 직전 성동일이 전하는 “그렇게로 부지런히들 돈 벌고 부지런히들 추억 만들어야 한다. 고것만코로 돈 안 들이고 즐거운 것이 없어.”의 메시지도 주제적 기능을 한다. 이렇게 텔레비전 드라마에서는 에피소드 곳곳에 흩어져 발화되는 일상적인 화법에 의해서 주로 주제 의식이 노출된다. 그러나 ‘응답하라’ 연작에서는 무엇보다도 주제 전달을 위해 보이스오버를 적극 활용하는데, 이 점에서도 다른 드라마보다 서사적 성격이 두드러진다. 첫사랑의 아름다운 이유에 이어 성공한 첫사랑이 왜 좋은지에 대한 윤제의 아래와 같은 성찰적 메시지는 〈응답하라 1997〉의 ‘성장 서사’의 주제를 함축한다.

그리하여 성공해도 좋다. 비록 내 삶의 가슴시린 비극적 드라마는 없지만, 세상 그 어떤 오래된 스웨터보다도 편안한 익숙함이 있고, 익숙함이 지루할 때쯤 다시 꺼낼 수 있는 설레임이 있다. 코짹짹이 소꿉친구에서 첫사랑으로, 연인으로, 이렇게 남편과 아내로 만나기까지 우린 같은 시대를 지나 같은 추억을 공유하며 함께 나이 들어가고 있다. 익숙한 설레임, 좋다.

이러한 보이스오버와 앞에서 보인 〈응답하라 1988〉의 마지막 성덕선의 보이스오버의 메시지는 ‘응답하라’ 연작 공통의 주제라고 할 수 있다. 위와 같은 메시지는 각 드라마의 모든 에피소드에 분산되어 잠재하고 있었던 ‘기억’과 ‘시간’에 대한 성찰적 의식을 시청자들의 ‘지금-현재’의 주체성으로 현실화시킨다. 이를 통해 드라마의 수용자는 드라마의 사건이 단지 지나가 버린 과거의 현재가 아니라 끊임없이 ‘지금-현재’의 꼭짓점으로 과거 기억 전체가 수축되어 진행되는 ‘시간 의식’에 대한 지각을 유지한다. 이로써 우리는 ‘세계-내-존재’로서의 존재성을 지각한다. 이 모든 것을 가능하게 해 주는 힘, 그것이 바로 드라마의 이야기, 서사적 성격이다.<sup>32)</sup>

## VI. 결론

2012년부터 2016년 사이에 케이블 텔레비전 tvN에서 방영한 ‘응답하라’ 연작은 케이블 텔레비전에서 방영한 드라마로서는 최고의 시청률을 기록하는 대성공을 거두었다. 본고에서는 이러한 ‘응답하라’ 연작의 성공이 단순히 시청자의 복고 취미나 문화 소비의 추억을 자극했기 때문이 아니라 본질적으로 텔레비전 드라마가 보여 줄 수 있는 서사적 성격을 잘 드러낸 덕분이라고 판단하고, 이 성격에 대한 심층적인 분석을 시도하였다.

연작의 세 드라마는 공통적으로 10대들의 성장 서사를 바탕으로 ‘기억’과 ‘시간’에 대한 성찰적 의식을 구현해 주었다. 이를 통해 시청자들은 각각 15년, 19년, 27년의 시차를 지닌 과거 사건을 단순히 ‘지나간 것’이 아닌 ‘거기 있었던 것’으로 지각하면서 끊임없이 ‘지금-현재’의 존재성을 확인한다. 이는 텔레비전 드라마가 바로 시청자의 ‘기억’과 ‘시간’의 성찰을 위한 드라

32) 다음과 같은 진술이 이러한 텍스트의 의미를 단적으로 요약해 준다.

“세계란 기술적이든 시적이든 내가 읽고 해석하고 사랑했던 모든 종류의 텍스트들을 통해 열려진 대상 지시의 총체라고 말할 수 있을 것이다. 그러한 텍스트들을 이해하는 것, 그것은 단순한 주위세계(Umwelt)를 하나의 세계(Welt)로 만드는 모든 의미 작용을 우리 상황의 술어들 속에 끼워 넣는 것이다.”(폴 리콤폴트, 『시간과 이야기 1』, p.176.)

마 형식임을 잘 보여준다.

연작은 후속작으로 올수록 드라마의 배경이 되는 공동체의 범위를 확대하면서 공간 이미지를 먼 과거에 대한 회미한 이미지-기억과 조화시킨다. 드라마는 이와 함께 다양한 미세 지각을 자극하는 장치들을 통해서 이러한 이미지-기억을 구체적 이미지로 복원한다. 연작에서 특히 주목되는 서사적 장치는 보이스오버이다. 연작은 공통적으로 ‘지금-현재’에서 배우자를 맞추어 보게 하는 탐색담의 구조를 취하면서 과거로 전환하지만, 완전한 액자구조를 취하지는 않는다. 주로 과거의 사건을 재현하면서도 ‘지금-현재’의 시점에서야 판단할 수 있는 경험적 목소리를 등장인물의 보이스오버로 전달한다.

연작은 특히 이러한 보이스오버의 목소리를 통해 등장인물의 ‘기억’과 ‘시간’에 대한 성찰적 의식을 드러내고 드라마의 주제를 전달한다. 시청자는 이 목소리를 통해 드라마의 세계를 ‘지금-현재’ 자신의 존재성과 연결시킨다. 일반적으로 텔레비전 드라마는 사건 진행을 지체시키는데 특히 연작에서는 ‘서사적 몽타주’를 즐겨 사용한다. ‘응답하라’ 연작은 텔레비전 드라마가 지닌 이러한 서사적 특성을 효율적으로 활용하여 성공한 대표적 작품이라 할 수 있다. 이러한 점에서 텔레비전 드라마의 텍스트의 힘은 바로 ‘극적’인 것보다는 ‘서사적’인 것에 있다고 할 것이다.

## 참고문헌

- 김숙현·장민지·오지영, 「〈응답하라 1997〉에 나타난 정서의 구조와 집합기억」, 『미디어, 젠더 & 문화』 No.26, 2013.
- 백소연, 「살아남은 자들의 기억, 1990년대 재현의 양상 — tvN 〈응답하라 1994〉(2013)를 중심으로」, 『대중서사연구』 Vol.20 No.3, 2014.
- 빌헬름 라이프니츠, 윤선구 역, 『형이상학 논고』, 아카넷, 2016.
- 신동희·김태양, 「Retro(복고) 콘텐츠 트렌드(Trend)를 통해 살펴본 사용자의 감성적 경험연구 — 응답하라 1994를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(4), 한국콘텐츠학회, 2014. 4.
- 앙리 베르그손, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2006.
- 윤희진·강현민, 「드라마 응답하라 1994의 문화코드 연구」, 『문화교류연구』 3(1), 한국국제문화교류학회, 2014.
- 이서라·정의준, 「응답하라 1994는 어떻게 응답되었는가 — 수용자의 경험적 해석과 정서구조(Structures of Feeling)를 중심으로」, 『한국방송학보』 Vol.30 No.1, 2016.
- 이영미, 「79학번이 94학번에게 — 〈응답하라 1994〉를 보면서 생각한 것」, 『황해문화』 82, 새얼문화재단, 2014. 3.
- 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.
- 질 들뢰즈, 이정하 역, 『시네마 II 시간—이미지』, 시각과 언어, 2005.
- 폴 리콥르, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과지성사, 2005.
- 폴 리콥르, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 2』, 문학과지성사, 2005.
- 폴 리콥르, 김한식 역, 『시간과 이야기 3』, 문학과지성사, 2015.
- 한나 아렌트, 이진우·태정호 역, 『인간의 조건』, 한길사, 2003.